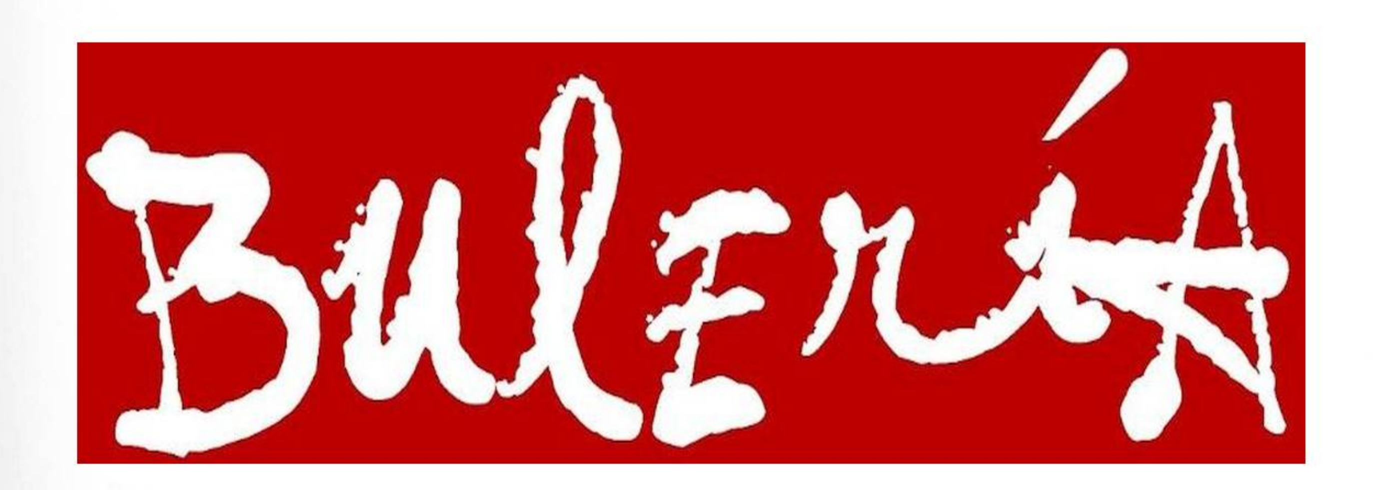
Manuel Ríos Ruiz

# El Gran Libro del FLAMENCO

Historia • Estilos



## LA BULERÍA

SE ha dicho con brillantez lírica que la música es el mosaico del aire. Y la metáfora, afortunadísima, habría que plasmarla, de tener que hacerlo, con un arabesco múltiple. En la música flamenca ese mosaico del aire nada lo representaría mejor que la bulería, el estilo más lleno de matices de todo el acervo al que pertenece. «La bulería —escribió González Climent— opera con el mayor margen de libertad flamenca conocido». Efectivamente, pero además sin salirse del compás. Por eso, cuando la bulería aparece, es como si todas las esencias anímicas y estéticas del arte flamenco se conjugaran para llegar a su expresión más álgida y armoniosa. Y tal vez sea así porque la bulería, tras su rostro vivaz y alegre, y pródigo como ningún otro estilo en vertientes individuales, es pura destilación flamenca. En más de una ocasión hemos escrito que la bulería es la máxima expresión espiritual y física de un sentido musical que, en su desarrollo, ha alcanzado la mayor precisión para manifestarse con auténtica espontaneidad; por eso para llegar al corazón de lo buleaero hay que conocer en toda su profundidad lo que es y significa la catarsis flamenca. De ahí que su percepción para mucha gente de más allá de la Bética no fuera fácil hasta hace poco tiempo, y por lo tanto no le diera la valoración correspondiente.

Y estimamos que esa tardanza en reconocerle a la bulería sus valores junto a los cantes básicos —toná, siguiriya, soleá y tangos—, se debió a diversas causas, algunas de las cuales que-

remos dejar apuntadas. En primer término, porque sólo se cantaban para bailar en los tablaos y escenarios, aunque a partir de la primera década del siglo XX los cantaores incluyeran el estilo en sus grabaciones fonográficas. Por otra parte, las clasificaciones que hicieron los flamencólogos de antaño, dividiendo los cantes en grandes y chicos, un poco irreflexivamente, colocaba habitualmente a la bulería entre los últimos de manera sistemática. También, y muy especialmente, por falta de documentación oral y escrita anterior a este siglo XX, lo que le restó a la bulería marchamo de tradición. Pero el flamenco, al menos desde nuestra actual perspectiva, es inconcebible sin la bulería. Cuando asistimos a un festival flamenco o a un recital de cante, en el que se interpreta una gran gama de estilos, desde los martinetes a las cantiñas, sin que la bulería haga su aparición vibradora, nos sentimos bastante defraudados, tenemos conciencia de que ha faltado algo primordial y concluyente, lo que es a la par marasmo y esencia de un arte emotivo que se nutre de todas las sensaciones que el hombre pueda experimentar en su alma. Y es que ironía, sátira, sentimiento o piropo, la temática de las coplas buleaeras es siempre abierta y se identifica a modo de resumen o meollo con todo el cuerpo musical del concepto real de lo flamenco, un fenómeno grácil pero inefable que se pone de manifiesto en la bulería, tanto en los tercios arrebatadores y de alta entonación como en los de más sutil delicadeza cantaora, casi musitados, pues es el estilo que registra más cambios de ritmo, no solamente de copla a copla o de estrofa en estrofa, si son ligadas, sino también entre los tercios de una misma copla en muchas ocasiones. Perfiles y cualidades que igualmente se dan en su baile y que la guitarra sigue y adorna para conjugar su efecto espectacular y rutilante. En la bulería, el intérprete flamenco tiene la posibilidad de llevar su personalidad artística a su mayor dimensión.

Como es criterio común, el cante flamenco es una renovada aventura humana, una música que, sin perder sus carac-



*Fiesta por bulerías*

terísticas esenciales, suena distinta en cada voz, incluso en cada guitarra. Tan singular cualidad se acentúa en la bulería, más que en cualquier otro estilo. Esto no es una teoría más, sino algo fácil de percibir con sólo prestar la debida atención a los giros personales de cada uno de los intérpretes de bulerías. Lo que sí es una teoría muy compartida en torno a este singular cante es la creencia, manifestada por muchísimos tratadistas del flamenco, de que la bulería es en su origen una soleá ligera, a veces ligerísima, y lo más jaleado y mímico del conjunto del arte andaluz, primordialmente desde el ángulo del baile, y el estilo más exacerbado —valga el vocablo— en el toque de guitarra. Igualmente es teoría compartida, aunque en menos extensión, que la bulería es un estilo flamenco creado por los cantaores jerezanos. Igualmente se ha dicho y escrito, por más de un flamencólogo, que la bulería deviene del remate que El Loco Mateo daba a sus tandas de soleares, ejecutando una soleariya final a compás más intenso y rápido. Otros estudiosos del flamenco han considerado a la bulería

una adaptación gitana de los antiguos jaleos folklóricos. O sea, que con relación a los orígenes de la bulería encontramos a un buen número de opiniones distintas, más que de la formación de los demás cantes que se ofrecen en los anales de la investigación flamencológica. Debemos, pues, detenernos en esta cuestión y recapacitar lo más consecuentemente posible. Y sin olvidar en ningún instante que, al hacerlo, estamos inmersos en una situación propensa a la influencia de cuantas hipótesis hemos ido conociendo y calibrando, entre ellas las anteriormente expuestas.

Mas no nos precipitemos; antes de inclinarnos por alguna de las posibilidades originarias de la bulería, adentrémonos una vez más en sus características musicales y expresivas. Al juicio de uno de sus más aplicados estudiosos, en la bulería hay que crearlo todo, sumirse en su aire y, finalmente, ofrecer un cante fresco, enjundioso, personal e improvisado. Según esta acertada apreciación, la complejidad interpretativa de la bulería es grande, además de las dificultades que entraña para muchos de los cantaores el conocimiento y el dominio del compás. El mismo estudioso González Climent llega a decir que la bulería es «la piedra de toque de los flamencos». Y asimismo que la bulería supone «el síntoma inicial o terminal del enjuiciamiento de un cantaor». Son afirmaciones tan contundentes que nos ponen en el disparadero de la disyuntiva y nos asalta un complicado interrogante: ¿qué es más importante en el acervo flamenco, la toná, tenida por el estilo más jondo y primigenio, o la bulería, el más moderno de los estilos, si hacemos caso de la documentación reunida hasta ahora acerca del arte de la tierra andaluza? ¿Cuántos cabales pueden responder totalmente convencidos a tamaña pregunta? Sería cuestión de hacer una encuesta, pero el peso de la historia, la fuerza de la tradición, quizás ejerciera una influencia enorme en favor de la toná; pero se olvidaría algo que por nuestra parte estimamos esencial: la toná es un cante libérrimo y la

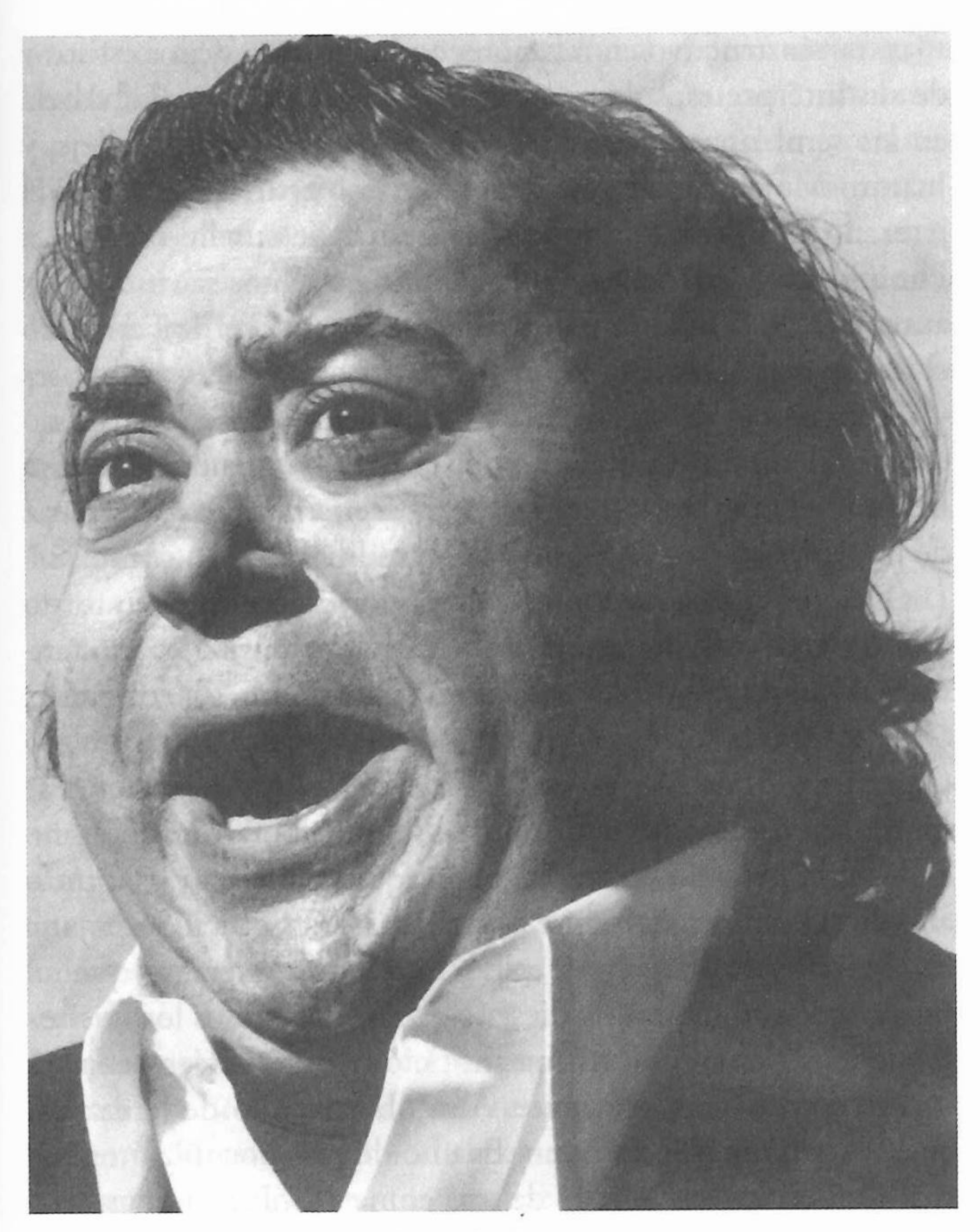
bulería un cante de compás, el cante de compás por excelencia. No, no es nada fácil concluir. La toná es el cante desnudo, sin más atributos que el ímpetu de lo atávico, mientras que la bulería es la catalización y manifestación de la riqueza de una música racial, autóctona, llevada al límite de sus posibilidades expresivas. ¿la comparación, por lo tanto, es imposible? Sí, porque si la toná origina todo un arte, la bulería lo culmina, lo alza a su cénit.

Y una vez sopesada una serie de aspectos de la bulería y su importancia dentro del contexto general del arte flamenco, intentemos acercarnos a su historia, como medio de vislumbrar algo más sus orígenes. Primeramente hay que reconocer que ninguna referencia escrita acerca de la bulería aparece a lo largo del siglo XIX, etapa fundamental en la estructuración definitiva y descubridora de todos los demás estilos flamencos. Lo cual no deja de ser sorprendente y desorientador. «Demófilo», en su libro *Colección de cantes flamencos*, de 1881, obra fundamentalísima en la investigación flamencológica, repetimos, ni cita a la bulería al referirse a los distintos cantes, ni recoge copla alguna bajo su denominación, aunque alude a «una serie de tonadillas llamadas alegrías y juguetillos», que algunos cantaores de la época consideraban dentro del contenido del cante flamenco. Pero esta alusión más que a la bulería podría ser relacionada con las cantiñas, estilo del que tampoco ofrece noticia concreta. Otra alusión de «Demófilo» en su obra quizás pueda ser atribuible a la bulería. Es la que hallamos cuando comenta las «soledades» de cuatro versos: «las coplas de jaleo», en las que la letra «es ordinariamente más alegre y los compases más animados».

¿Se refería «Demófilo» así a la bulería o al estilo que hoy conocemos como soleá por bulería o bulerías por soleá, la soleabulería? Puede ser. Pero, ¿era la bulería todavía un cante sin nombre? Nos extraña bastante que así fuera. Lo que sí parece cierto es que a la bulería no se le dio durante mucho

tiempo importancia y que su interpretación se limitaba a las fiestas principalmente, y si aparecía en teatros y cafés cantantes de finales del siglo XIX, lo hacía de forma esporádica, en los fines de fiesta, como cante y baile trivial y relajante, después de la tensión creada por otros estilos en el ambiente. En cuanto a su maternidad jerezana, aparte de la tradición oral y la fehaciente realidad que supone el dominio de los intérpretes jerezanos de la bulería, algo fuera de toda discusión entre aficionados, estudiosos y artistas, la jerezanía de la bulería se constata también con la posible primera grabación discográfica que se conoce del estilo. Es aproximadamente de 1910, aunque no la realizó un cantaor jerezano, sino el trianero Pepe el de la Matrona, para la marca Odeón, titulándola *Bulerías jerezanas*. Seguidamente grabaron bulerías para la casa discográfica Gramófono, el jerezano Niño Medina, el alcalareño Bernardo el de los Lobitos, la sevillana Niña de los Peines y la Niña de Jerez. A partir de los años veinte aparecen en los discos bulerías de José Cepero, Isabelita de Jerez, Luisa La Pompi, Luisa Requejo, Juanito Mojama, El Gloria y Manuel Torre, todos ellos figuras cumbres del cante de Jerez, que abren, primordialmente El Gloria, las posibilidades del estilo como cante para escuchar hasta la amplitud y la categoría que posee en nuestros días.

Sin embargo, todavía la bulería no se refleja abiertamente en los escritos sobre el flamenco. Fue José Carlos de Luna, en su obra *De cante grande y cante chico*, editada en 1926, el primer teórico que se ocupó de la bulería, dedicándole una glosa en la que nos dice «que recuerda el ya desaparecido jaleo» y que «admiten en su seno y meten en su son todos los cantares, por regionales que sean o por ultrapirenaicos que parezcan; asemejan un formidable embudo de enorme campana, que recibe todas las dádivas musicales que quieran arrojar a su voracidad, y que las deja ir, hiladas y luminosas, acompasadas y borrachas de alegría». No cabe duda que en los



*Fernando Terremoto*

años veinte la bulería había ya impuesto su presencia en el mundo del flamenco de una manera inequívoca. Como ya hemos contemplado, en las primeras décadas del siglo XX la bulería estaba configurada como un estilo totalmente definido. No obstante, Fernando el de Triana, en su libro *Arte y artistas flamencos* —tantas veces mencionado—, impreso en

1935, tan instructivo en relación con la mayoría de los estilos y de sus intérpretes, solamente menciona de pasada a la bulería en las semblanzas dedicadas a los artistas Manuel Vallejo y Juanito Mojama, y se olvida del máximo artífice del estilo, el jerezano El Gloria, aunque sí se ocupa de sus hermanas La Pompi y La Sorda. ¿Qué conclusiones podemos sacar de estas ausencias de la bulería y de El Gloria en el libro de Fernando el de Triana? ¿Demuestra que incluso para algunos cantaores —Fernando el de Triana fue un destacado profesional— no era la bulería un cante digno de ser tenido en cuenta? ¿Acaso Fernando el de Triana rechazaba la bulería porque era incapaz de interpretar este cante jerezano, tan difícil por su compás?

Dejemos en el aire tantas y tantas incertidumbres en torno a la bulería y su tratamiento histórico y teórico, para centrarnos en la hipótesis más sustantiva sobre sus orígenes, cifrada por casi total consenso en su génesis jerezana. Anselmo González Climent, en su ensayo *Bulerías*—donde también se ignora extrañamente a El Gloria—, considera que Jerez no esclusiviza pero sí personifica mejor que cualquier otro punto andaluz el espíritu del cante por bulerías: «Es difícil despojar a las bulerías de su color y sabor jerezano. Pareciera que su espacio sonoro natural se diese en Jerez. Casi todos los buenos flamencos tienen esa misma intuición. Bulerías jerezanas es una denominación corriente. Aún obviando lo de jerezanas, suele presuponerse lo mismo. Es uno de esos pocos cantes que tiene adheridos a sí el sello de una comarca». Pese a estas definiciones, González Climent no admite el origen jerezano de la bulería, incluso teoriza, declaradamente influido por Aurelio de Cádiz, sobre bulerías de Triana, Sevilla y Alcalá, además de las de Jerez, Cádiz y Los Puertos, apoyándose en voces personales, en versiones puramente individuales —en el caso de Sevilla, concretamente en Pepe Pinto, Manuel Vallejo y Pepe Marchena—, lo que no es argumentalmente válido a la hora de hablar de esencialidades o de acentuaciones colectivas en

un estilo. Si las virtudes que se le reconocen a Jerez en relación con la bulería, no bastaran para considerarle su cuna, ahí están sus geniales artífices desde siempre. Los cantaores jerezanos difundieron la bulería en los cafés cantantes, de ellos aprendieron los demás, incluso los de Cádiz, aunque éstos le prestaran un aire inconfundiblemente propio. Pero, ¿antes de La Niña de los Peines, qué intérprete de Sevilla o Alcalá destacó por bulerías? Que se sepa, nadie. Y mucho tiempo antes de que La Niña de los Peines apareciera en el panorama flamenco, eran figuras en Sevilla una pléyade de artistas jerezanos, y por citar sólo mujeres, éstas: La Serrana, La Serneta, La Pompi, La Sorda, La Junquera, La Macarrona Chica...

La bulería, tenemos la sospecha más que bien fundada, nació y creció en Jerez. Y posiblemente muchos años antes de que fuera divulgada en los escenarios, tanto si fue a partir de los remates de la soleá, como en una adaptación de esos jaleos que dicen existían. De cualquier modo, creemos que la bulería surgió por una necesidad expresiva de los gitanos de Jerez para dar rienda suelta a sus sentimientos y capacidad musical y flamenca, por lo que su devenir está perdido en el tiempo, lo mismo que el de la mayoría de los demás estilos. Partiendo de esta base, hay que enfrentarse a sus matices y evolución. Venimos repitiendo en conferencias y escritos algo que proviene de un total convencimiento íntimo y que consideramos un empeño personal en toda la extensión de la palabra. Por eso no está de más incidir nuevamente en nuestra teoría: la bulería en Jerez, además de un cante festero, con serlo tanto, es un cante madre, en el que los intérpretes se forman y por él llegan sabiamente al dominio de los demás estilos flamencos, porque su compás tiene la cualidad de comprimirse o estirarse según lo pida el tercio en la concepción jerezana del cante. Por la bulería Jerez tiene una personalidad incomparable, una riqueza matriz y representativa. Es insondable su titirimundi festero y brioso. A lo que hay que añadir su capacidad bailaora. Además, la



*Pareja, Mojama, El Chaqueta y Varea. Madrid, primeros años cuarenta del pasado siglo*

bulería clásica es la pura de Jerez, la que se tiene por primigenia. El referente más fiel sería la versión de Juanito Mojama. Lo mejor que Anselmo González Climent ha escrito sobre el

flamenco, que fue mucho, es lo siguiente: «Juanito Mojama tritura todas las barreras. Es un cante cuerpo a cuerpo. Carece de piedad externa. Su patetismo, sus vibrantes notas, seducen más allá de lo inverosímil. Quien cae en su mundo no se desprende fácilmente de él. Con Juanito Mojama se piensa, por momentos, que algo se ha desgajado de la comprensión del cante. Ser aficionado o admirador de Mojama es ser víctima vital de su enredante espíritu. Ni que decir tiene que un cantaor así es infrecuente, casi irreal. Juanito Mojama y las bulerías significan un encuentro fecundo. Los cambios y flexiones que impone el cantaor jerezano llegan a vulnerar la rica capacidad de adaptación que destaca a las bulerías. Este encuentro es un furibundo debate de la jondura con la naturaleza plástica del género. En las bulerías de Juanito Mojama es mucho lo que quiere vivir y hacerse factura artística».

Lo que quizás no sabía muy bien el flamencólogo argentino es que al glosar así a Juanito Mojama estaba definiendo los valores del cante de Jerez en general; pues Juanito Mojama, a quien hemos llamado en nuestro libro *De cante y cantaores de Jerez*, nada más ni nada menos que «la esencia del cante», fue el cantaor que mantuvo en su tiempo en un cabal equilibrio, salvado de influencias del momento y con conocimiento y capacidad de privilegiado, el cante jerezano más añejo, el que se remontaba a un siglo, el cante de la escuela de Paco de la Luz, la más clásica, la de raíz más antigua. En Juanito Mojama, que, por si fuera poco, bailaba genialmente, se define la bulería más tradicional de Jerez. A su interpretación buleaera hay que volver para acercarse a lo originario del estilo netamente jerezano. De esa bulería parten las versiones personales o comarcales que puedan encontrarse. Es la bulería básica; la bulería clave. Mojama, prototipo de cantaor clásico en su esencialidad expresiva, nos dejó un legado inapreciable, tanto en la bulería como en la soleabulería, cante del que fue un verdadero mestro. Después llegó la evolución, un fenómeno interesantí-

simo, quizás el más digno de estudio en el campo del arte flamenco, que ha convertido a la bulería en el cante más lleno de variantes y de giros personales. Y esa evolución, que nos proponemos repasar y comentar, no ha cesado desde 1920. Es una fuente flamenca que mana y corre.

Y las cualidades artísticas de El Gloria, sus facultades interpretativas, el donaire y la brillantez de su voz flamenquísima, han tenido mucho que ver con la evolución de la bulería. El Gloria le injertó a su cante por bulería un ritmo más airoso, sosteniendo a la par los tercios y ampliando su abanico de matices. Si Mojama fue un clásico, El Gloria fue un creador sobre los sustratos más puros del flamenco de su tierra. Y el resultado de su enorme creatividad, también patente en otros estilos —fandango, saeta, etc.—, se puso de relieve en la bulería, y su bulería le abrió nuevos horizontes formales al estilo: hay que considerarla una especie de llave maestra de todas las posteriores entonaciones y vertientes buleaeras. Se valió El Gloria de la bulería para aflamencar las coplas de Nochebuena, popularizando lo que después se ha dado en llamar el villancico flamenco. Lo que significó el testimonio más claro en su época de la posible adaptación de cualquier letra y aire musical a la bulería. Sólo hace falta para conseguirlo lo primordial, conocer muy profundamente el compás de la bulería para poder cuadrar los tercios del cante y tener la intuición artística y musical que requiere supeditar el texto a ese compás, como ha demostrado después Camarón de la Isla, por poner un ejemplo reciente.

Abierta por El Gloria la puerta de esa gran plaza del cante que es la bulería, anotemos acentuaciones y matices, al menos los más singulares dentro de la gran variedad existente. Por una parte, en Cádiz la bulería se acantiña, los cantaores gaditanos recortan sus tercios, precipitan su compás, le infieren sus características propias, le prestan un sabor pícaro y chuflón, incluso algún deje o melo guajiro rebosante de gracia,

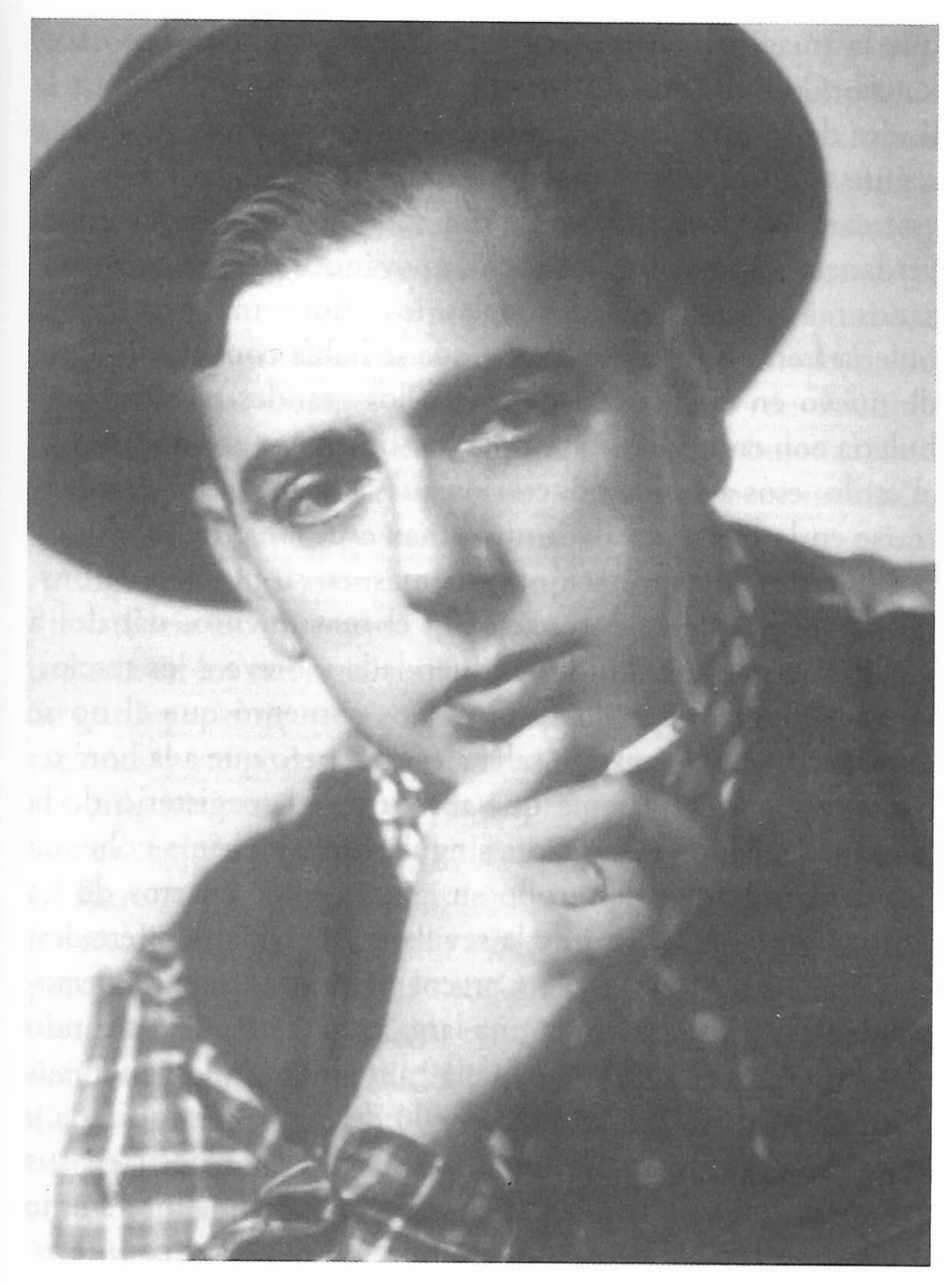


*El Gloria (de pie, quinto de izqda. a dcha.) con los componentes del elenco «Las calles de Cádiz»*

haciendo de la bulería un cante respingón y lleno de quiebros, cuyo actual artífice es Chano Lobato, que sigue fielmente la escuela buleaera gaditana, tan impregnada por la influencia de todos los cantes festeros de la bahía. Otros cultivadores de esta bulería gaditanísma, son Rancapino, El Chaquetón y Mariana Cornejo. Y en lo concerniente a Sevilla, lo que se aprecia mirando hacia atrás en el tiempo es una serie de individualidades, empezando por La Niña de los Peines, la cantaora más general de la historia, que trascendió la bulería jerezana a su concepción artística y como a tantos otros estilos la particularizó de forma admirable, hasta el punto de influir en numerosos intérpretes. Lo mismo podríamos decir de su hermano Tomás Pavón, aunque con una bulería más sobria, más cercana a la clásica de Mojama. También fueron individualistas por bulerías Pepe Pinto y Pepe Marchena, pero desde una estética desprovista de la mínima jondura. Quien sí tiene

cierta originalidad buleaera es El Sevillano. Pero el mejor buleaero que ha dado Sevilla se llamó Manuel Vallejo, dueño de un compás absoluto que le permitía incluso bailar por bulería con maestría y gracia a raudales. Tampoco hay que dejar de recordar dentro de la misma época, los años treinta y cuarenta del pasado siglo xx, a otros cantaores que practicaron mucho la bulería, entre ellos Canalejas de Puerto Real y José Cepero; el primero brillante pero un tanto superficial, y el segundo, en la línea clásica de su Jerez natal. Podríamos citar más ejemplos matizadores de esta primera etapa evolucionadora de la bulería, pero suponemos que es suficiente con lo apuntado para dar una idea de los diversos cauces que emprendía el estilo, un estilo al que La Niña de los Peines adaptaba canciones de allende los mares, como la conocidísima *Cielito lindo*, o las canciones folklóricas recogidas por García Lorca; y además se puso de moda todo ese acervo nuevo promovido por la bulería: fandangos por bulería, guajiras y colombianas por bulería, tango por bulería, fado por bulería, bolero por bulería, etc., acervo en el que participaban algunas figuras de relieve. La bulería emprendía un camino bifurcadísimo. Recordemos otra vez que la competencia que mantenían los cantaores durante la etapa llamada Ópera Flamenca, formando parte de compañías amplias y actuando diariamente ante públicos masivos en teatros y plazas de toros, les obligaba a la búsqueda de la originalidad y la cifraban principalmente en los estilos más asequibles para los auditorios de las características apuntadas, un público variopinto y en su mayoría poco versado flamencamente hablando. Cada artífice, pues, intentaba crear su fandango, su milonga o su cante festero. De ahí que la bulería se fue trivializando en demasía y a pasos agigantados, haciendose superficial y perdiendo autenticidad de entonación y de jondura.

Y en medio de este ambiente proclive a la mixtificación de la bulería, nos encontramos con un genio del cante, con



*Manolo Caracol*

Manolo Caracol. Manolo Caracol asumió el cante cuando nacía y por tal causa lo improvisaba en cada tercio. Y de todo el cante hizo el suyo sin esforzarse lo más mínimo; era el cante quien tomaba la plasticidad de su figura, y su voz era la voz

que la imaginación popular creó, la voz cantaora por excelencia. Con ella fue un intérprete que, sin perder nunca la lindes de su arte, la esencia del cante jondo, supo pasarlas y seguir siendo genuino por los atributos de su genialidad. Y este cantaor ideal, que sentía por todo el cante de Jerez una verdadera admiración, recuperó, apoyándose en los ecos jerezanos más clásicos y tradicionales, los valores más puros de la bulería frente al batiburrillo en que se había convertido. Puso de nuevo en circulación de cara a los grandes públicos una bulería con enjundia. Su temple por bulería es una aportación al estilo; esos ayes introductorios que aplicaba antes de adentrarse en la copla, creaban un clímax específico de jondura y por lo tanto de expectación; y además, en su función de búsqueda íntima de la entonación y el sentimiento, dábales a reglón seguido una fluidez enduendada y breve a los tercios. Personalmente, Manolo Caracol nos comentó que él no se acordaba de nadie cuando salía a cantar, pero que a la hora de hacerlo por bulería tenía que reconocer el magisterio de la jerezana La Moreno, cantaora singularísima y última bohemia del flamenco, que desarrolló su cante en los cuartos de La Europa y otros colmaos de la sevillana Alameda de Hércules. La popularidad de Manolo Caracol y su extraordinaria personalidad artística llenó toda una larga etapa flamenca, creando el «caracolismo», o sea su escuela cantaora e imponiendo sus formas artísticas. Y la bulería quedó de nuevo jerarquizada y vigorizada por su voz, reivindicada podríamos decir en sus valores primigenios y a la par enriquecida por una interesante dimensión repleta de una quejumbre entrañada y conmovedora. En la bulería de Caracol, a semejanza de la puramente jerezana, se cumple lo que afirmaba Wagner: «La música anticipa a nuestro espíritu sentimientos».

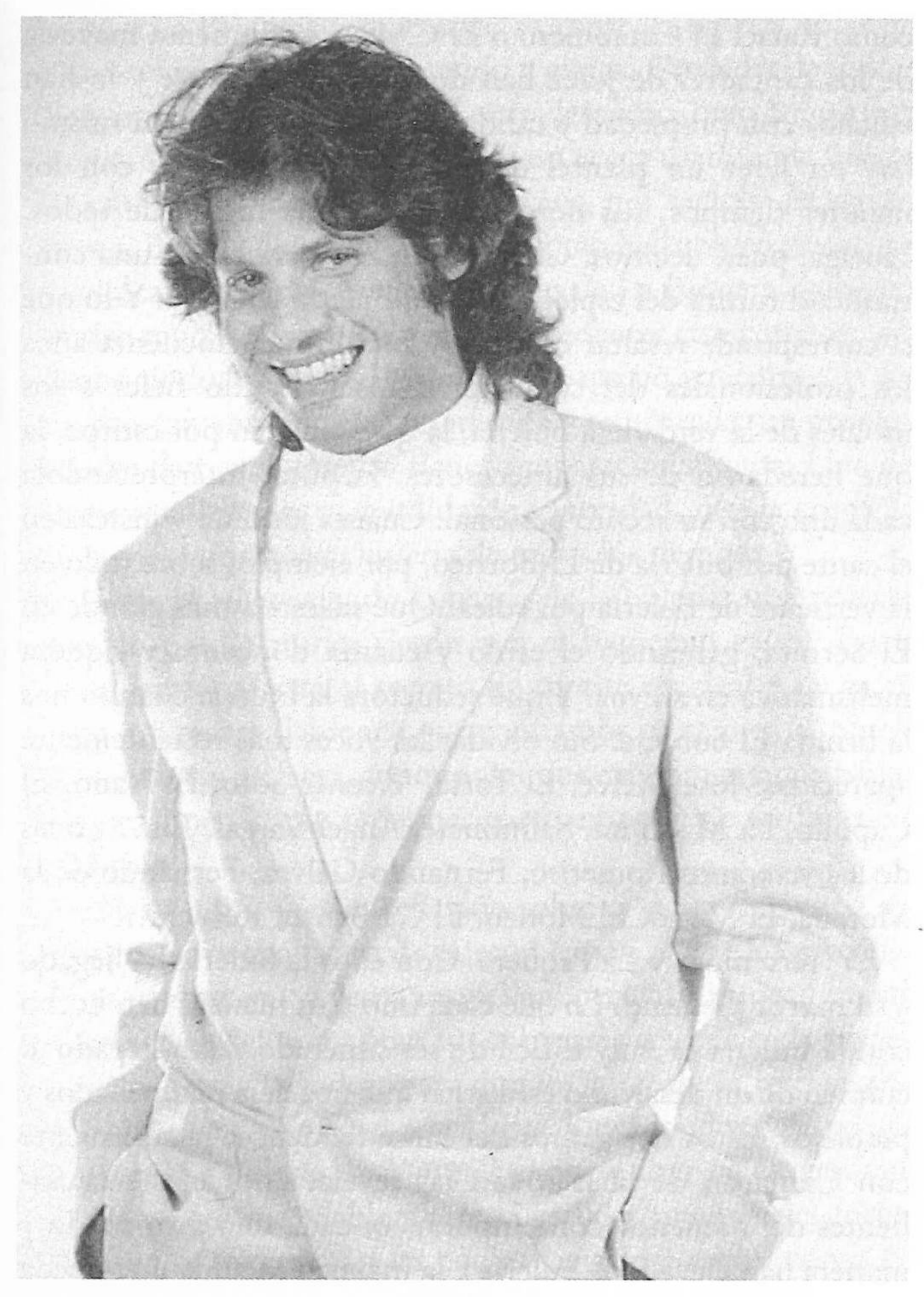
El crisol de la bulería jerezana mantenido por Manolo Caracol y los cantaores de Jerez ha venido conviviendo hasta el presente con el abanico de matices desplegado por Antonio

Mairena, gran festero, festero clamoroso podríamos denominarle, desde el cuplé buleaero a los romances a compás de bulería, desde su primera grabación de 1941, hasta sus últimos discos de los años setenta, y en sus actuaciones públicas habituales en loor de multitudes. Y a este contraste, interesante y fructífero sin lugar a dudas, merece que le dediquemos el correspondiente espacio, y procurar sacar las conclusiones que nos sirvan de premisa para apreciar y razonar el estado actual de la bulería. Frente al clasicismo buleaero de Manolo Caracol, otro clasicismo estilístico aplicado a la bulería, el de Antonio Mairena, con el impronto de su gran personalidad y mucho más variado y brillante, aunque menos sustantivo. Antonio Mairena aportó a la evolución de la bulería su grandilocuencia interpretativa, pues lució principalmente al interpretarla en los tercios altos y los alargó con donaire y clamor. Su gusto por cantar romances a su son dio paso a muchas imitaciones y no todas buenas. Sin los romances buleaeros de Antonio Mairena, no se entienden las retahílas, ni las historias que cantan a compás de bulería El Lebrijano, Juanito Villar o El Turronero y otros muchos intérpretes posteriores. Algo que no termina de convencernos en términos de buen flamenco, porque una cosa es cantar canciones por bulería y otra convertir la bulería en canción, en detrimento de la gracia y la donosura jonda, legítima del flamenco. El crecimiento melódico y temático de la bulería en la línea de adaptar a su compás canciones de toda índole, es solamente válido cuando contiene valores flamenquísimos como los que le imprimía Antonio El Chaqueta, verdadero maestro en este aspecto, y luego Chano Lobato y muy pocos más. Hoy la tendencia que más se denota en muchos artífices de la bulería es la mezcla de la estrofa de cuplé o canción con la letra corta de la bulería clásica. Es una costumbre que viene de lejos, pero que se acentuó en los años sesenta en los intérpretes de Utrera y Lebrija, influyendo hasta en los de Jerez y, muy especialmente,

en los cantaores para bailar, pues es una modalidad que les viene muy apropósito para alargar el cante y cubrir los espacios que las bailaoras actuales ocupan en solamente adornarse. Esta influencia del cuplé o la canción por bulerías, que a veces es un tanto monótono por su similitud rítmica en los tercios, ha servido para que aparezcan falsos intérpretes de la bulería, porque la mayor parte de ellos no saben, son incapaces de cantar por bulería en corto y por derecho, puesto que es distinto el son auténticamente buleaero, que el soniquete que de él se ha derivado.

Otra corriente de la bulería que tiene en nuestros días una presencia extendida es la personal de Camarón de la Isla, que en la voz de este genial artista tenía un encanto y unos valores flamencos extraordinarios, pero que en la de sus numerosos seguidores y seguidoras resulta bastante falsa e impostada, cante «aprendío», como decían los cabales de antaño.

La bulería ha pasado de cante sin historia escrita, en los finales del siglo XIX, a ser el cante más divulgado en la actualidad y con mayor cantidad de tendencias y matices. Lo cual ha dado lugar a que se profesionalicen, y se conviertan en figuras estelares de los festivales voces que solamente lucen en la bulería acupletada y en algún que otro giro festero. Y quizás esté más que justificado que así sea, porque la bulería, como ya hemos escrito, es la destilación de toda la enjundia y la atmósfera del cante jondo, a pesar de los múltiples derroteros que ha tomado su evolución, verdaderamente sorprendente en comparación con los demás estilos. Nada nos extraña ya en relación con esa evolución constante, pero contemplando el fenómeno artístico que representa, mirándolo inquisidoramente de atrás hacia adelante, lo que más nos congratula de todo su proceso es la actitud de una serie de cantaores de Jerez, inmersos en la época de la mayor evolución de la bulería. Sí, desde El Viejo Medina y su hijo El Niño Medina, los cantaores de Jerez fueron divulgando la bulería por el



*José Mercé*

mundo. Ya hemos venido enumerando los artífices jerezanos del estilo —Mojama, El Gloria, etc.— y no queremos dejarnos en el tintero algunos que no hemos reseñado todavía,

como Rafael El Carabinero o El Chalao. La inmensa mayoría de los cantaores de Jerez han dominado este cante y lo han «dicho» con propiedad y calidad intransferible. Ahora mismo hay en Jerez un plantel de buleaeros comparable con los mejores tiempos, sus nombres están en la mente de todos. Huelga, pues, decirlos. Constituyen la esperanza de una continuidad futura del esplendor de la bulería jerezana. Y lo que sí corresponde resaltar es que en los últimos cincuenta años los profesionales del cante jerezanos han sido fieles a los moldes de la verdadera bulería, la que conocen por estirpe, la que heredaron de sus antecesores, la pura, interpretándola cada uno con su acento personal. Cuánta jondura y justeza en el cante por bulería de El Borrico, por ejemplo, sobre todo en la vertiente de bulería por soleá. Qué maestría más grande en El Sernita, galleando el estilo y cuánta donosura y riqueza melismática en su voz. Y qué seductora la bulería cuando nos la brinda El Sordera. Sin olvidar las voces más recientemente aparecidas: José Mercé, El Torta, Vicente Soto, El Nano, El Capullo, La Macanita, Salmonete, Ángel Vargas, Elu..., o las de los veteranos Romerito, Fernando Gálvez, Fernando de la Morena, El Mono, El Moneo, El Garbanzo, Rubichi...

Y Terremoto y La Paquera. Con ellos la bulería ha llegado a su mayor plenitud. Lo que cada uno a su manera han hecho con la bulería es muy difícil de ser superado. Han llegado al culmen de un desarrollo estilístico que nos deja maravillados y perplejos. Estos dos genios del cante flamenco, posiblemente con Camarón de la Isla, son las revelaciones más sobresalientes del flamenco contemporáneo; cada uno a su modo y manera han elevado la bulería a la máxima medida que pueda invocarse. Suponen un hito en la historia del cante. Toda la evolución que ha quedado reflejada, al menos esa ha sido nuestra intención en estos comentarios, con todos sus vaivenes y giros, no es comparable en valores integralmente jondos con las versiones que de la bulería han realizado Terre-

moto y La Paquera. Como todo su cante, la bulería de Terremoto era puro surrealismo jondo y gitano. Procedía de todo el conglomerado tradicional del cante jerezano, pero adquiría en su voz, voz de aljibe y de bóveda, un eco y un duende únicos. Su rajo y su compás sugestionábanos, nos sacudía de dentro afuera. Bulería densa y corta la suya, tan bella como misteriosa y candeal. Y el grito-quejío buleaero de La Paquera, lo hemos escrito muchas veces, no tiene antecedentes comparables, aún remontándonos a El Gloria. Es grito-quejío y recorte a la vez, un rizo cantaor, ondulación mecida y retorneada, un prodigio de arte flamenco que no tiene comparación alguna. Una filigrana jondísima y espléndida de sonoridad, que la convierte en la más consumada bulería de todos los tiempos.

Jerez prosigue siendo la patria de la bulería, una potestad que no perdió nunca desde que el flamenco existe. En las voces jerezanas está el secreto de su aire musical y de su rítmica, un tesoro flamenco que confiamos no se pierda, porque los cantaores de Jerez, aunque algunos experimentan versiones foráneas, persistirán en el necesario empeño de ser fieles a la tradición.

Hasta aquí nuestra reflexión sobre el estilo flamenco más propenso a la evolución de nuestra época, al que los mixtificadores se acercan y a veces atropellan, pero que nuncan pueden transformar del todo, pues sus compases resisten toda tropelía y permanecen salvados, para que los intérpretes responsables puedan, dentro de ellos, reverdecer dones jondos en cualquier instante. La bulería, más presente que nunca en el panorama del cante, es indudablemente el estilo flamenco del futuro. Aunque se mantengan las coplas viejas del estilo, como ésta tan cantada:

*Yo no le temo al castigo,*
*en medio la calle Nueva*
*me paro y hablo contigo.*